

Les Cahiers de droit



La notion d'auteur et le droit d'auteur au cinéma : aperçu historique, juridique et sociologique

Yves Laberge

Volume 38, numéro 4, 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/043468ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/043468ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Faculté de droit de l'Université Laval

ISSN

0007-974X (imprimé)

1918-8218 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cette note

Laberge, Y. (1997). La notion d'auteur et le droit d'auteur au cinéma : aperçu historique, juridique et sociologique. *Les Cahiers de droit*, 38(4), 899–917. <https://doi.org/10.7202/043468ar>

Résumé de l'article

Le statut de l'auteur au cinéma a longtemps fait l'objet de débats et de conceptions divergentes. À partir d'une étude historique montrant l'évolution et l'élargissement du statut de l'auteur d'un film et la reconnaissance progressive du metteur en scène à ce titre, nous comparerons les apports respectifs du droit du cinéma (conventions, lois, jugements), de la théorie et de la critique cinématographiques à la compréhension de ce phénomène. Nous concluons en mettant en évidence quelques problèmes auxquels les auteurs (du milieu du cinéma) doivent maintenant faire face.

La notion d'auteur et le droit d'auteur au cinéma : aperçu historique, juridique et sociologique

Yves LABERGE*

Le statut de l'auteur au cinéma a longtemps fait l'objet de débats et de conceptions divergentes. À partir d'une étude historique montrant l'évolution et l'élargissement du statut de l'auteur d'un film et la reconnaissance progressive du metteur en scène à ce titre, nous comparerons les apports respectifs du droit du cinéma (conventions, lois, jugements), de la théorie et de la critique cinématographiques à la compréhension de ce phénomène. Nous concluons en mettant en évidence quelques problèmes auxquels les auteurs (du milieu du cinéma) doivent maintenant faire face.

For many years conflicting debates and ideas have marked the subject of author status in the film industry. Based on an historic study showing the evolution and expansion of the status of a film's author and the growing recognition of the director in this respect, we compare respective contributions from law applying to cinema (treaties, laws, legal decisions), theory and filmland critics in coming to terms with this phenomenon. To conclude, we review a range of recent problems with which cinematographic authors must cope.

* Chercheur associé au Laboratoire Communication et politique, Conseil national de la recherche scientifique (CNRS), Paris.

	<i>Pages</i>
1. Le cinéma : art individuel ou industrie collective ?	901
2. L'état de la question : la place de l'auteur	903
3. Trois essais historiques sur l'auteur au cinéma.....	905
4. À l'origine du débat : à qui appartient le film ?.....	907
4.1 Les premières années.....	909
4.2 L'entre-deux-guerres.....	910
4.3 La période contemporaine.....	912
4.4 Le cinéma comme phénomène de société.....	912
5. D'autres événements et prolongements.....	914
6. La transformation et la colorisation des œuvres au cinéma.....	914
Conclusion	916

Les questions touchant le droit d'auteur au Canada relèvent des lois fédérales. L'œuvre cinématographique y est définie de façon assez large, qui pourrait également inclure les œuvres tournées sur support vidéo (comme les téléromans) : « Y est assimilée toute œuvre exprimée par un procédé analogue à la cinématographie, à l'exclusion toutefois pour l'article 11.1, d'œuvres auxquelles les dispositifs de la mise en scène ou les combinaisons des incidents représentés donnent un caractère original¹. »

Alors que les problèmes liés au droit d'auteur ont donné lieu à de nombreux débats en France, comme nous le verrons ci-dessous, cette question a provoqué relativement peu de discussions au Canada ; on note à ce propos que la paternité du droit d'auteur en matière de cinéma est réglée (du moins temporairement, au Canada) au moment de la signature du contrat entre le créateur (scénariste, musicien pour le film, réalisateur) et le producteur, lorsque ce dernier devient, par une clause, propriétaire de l'œuvre à être tournée. La loi canadienne définit le producteur de la manière suivante : « La personne qui effectue les opérations nécessaires à la confection d'une œuvre cinématographique, d'une empreinte, d'un rouleau perforé ou autre organe à l'aide duquel des sons peuvent être reproduits mécaniquement². » Comme nous le verrons plus loin, cette définition du producteur (telle qu'elle est décrite dans la loi canadienne) pourrait facilement être confondue avec celle du réalisateur (metteur en scène au cinéma), ce qui a d'ailleurs été l'objet d'un long débat en France, à savoir : à qui appartient l'œuvre ? Au scénariste, au réalisateur, au producteur, ou aux trois ? Avant de répondre

1. *Loi sur le droit d'auteur*, L.R.C. (1985), c. C-42, art. 2.

2. *Ibid.*

à cette question centrale, nous tenterons de définir les fonctions de chacun et de retracer les principales étapes de ce combat de plusieurs décennies.

1. Le cinéma : art individuel ou industrie collective ?

Qui peut être considéré comme l'auteur légitime d'un film ? Le domaine de l'industrie du cinéma implique des problèmes particuliers et complexes, que l'on ne rencontre pas dans d'autres formes artistiques lorsqu'on examine des questions touchant le droit d'auteur et la propriété intellectuelle. Autrement dit, ce qui semble relativement clair pour déterminer le statut et l'originalité d'un artiste dans le domaine de la littérature, de la peinture ou de la musique ne paraît pas toujours évident dans le secteur du cinéma. Ainsi, la question de la paternité d'un livre, d'une toile, d'une œuvre musicale laisse habituellement peu d'équivoque et concerne normalement un seul créateur (en l'occurrence l'écrivain, le peintre, le compositeur). Empruntons un exemple au monde de la musique : telle symphonie de Beethoven, qu'elle soit dirigée par Karajan, Bernstein ou Boulez, demeure, malgré les variantes, les interprétations, l'orchestre et son chef, une œuvre authentique de Beethoven. Par ailleurs, on conviendra que le metteur en scène au théâtre ne s'approprie jamais la place de l'écrivain dramaturge, qui rédige le texte et les dialogues de la pièce : on dira une pièce de Molière ou de Shakespeare, peu importe la contribution — essentielle et personnelle — du metteur en scène et l'apport du scénographe à la matérialisation du texte théâtral.

La question de déterminer qui pourrait légitimement être tenu pour l'auteur d'un film mérite cependant des considérations toutes particulières, du point de vue tant artistique ou thématique que juridique. En fait, le statut de l'auteur au cinéma a beaucoup changé selon les époques et les pays³. De

3. Voir J.C. TACCHELLA, J.-J. MEUSY, V. PINEL, J.-P. JEANCOLAS et L. HEYNE-MANN, *L'auteur du film — Description d'un combat*, Paris, Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), Éditions Actes Sud, Institut Lumière et Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 1996, 181 p. Les cinq auteurs du livre sont cités dans l'ordre de succession des articles. Tacchella est réalisateur de films et membre actif de la SACD ; Meusy est chercheur attaché au CNRS ; Pinel est écrivain et historien du cinéma ; Jeancolas est critique de films (pour la revue française *Positif*). De plus, les deux derniers sont respectivement trésorier et président de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma et membres du comité de rédaction de la revue française *1895 Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, spécialisée en histoire du cinéma. Dans ce livre, ceux-ci se penchent sur l'évolution du statut d'auteur au cinéma et retracent les principales étapes de la reconnaissance du réalisateur en tant que véritable auteur de films. Cet ouvrage collectif, extraordinairement coédité par quatre éditeurs ou organismes français, est identifié non pas par celui qui est à l'origine du projet, Laurent Heynemann (qui signe modestement la postface du livre), mais bien par ses trois principaux auteurs (par l'ampleur relative de leurs articles

plus, le cinéma, à la fois art et industrie, semble obéir à des règles parfois rigides, parfois insaisissables, à l'intérieur des mécanismes de production institutionnalisés résultant habituellement d'un travail collectif. Dans son ouvrage majeur intitulé *Movies and Society*, le sociologue canadien Ian Jarvie pose dès le premier chapitre cette question devenue fondamentale pour la sociologie du cinéma : « Qui fait les films, comment et pourquoi ? », et souligne (tout en y répondant) la quasi-impossibilité pour une seule personne de réaliser un film complet sans aucune aide extérieure ni d'autres collaborateurs⁴. En fait, le caractère inévitablement collectif de certaines formes de création artistique, dont le cinéma, a été souligné par d'autres chercheurs. Ainsi, pour le sociologue américain Howard S. Becker, toute forme d'art, et à plus forte raison le cinéma, engendre nécessairement « des structures d'activité collective que l'on peut appeler mondes de l'art⁵ ». On comprendra donc que l'œuvre cinématographique, beaucoup plus que la toile ou le roman, émane non pas du labeur d'un seul créateur isolé, mais résulte le plus souvent de la contribution d'une équipe diversifiée de collaborateurs, de techniciens, d'ouvriers, d'artistes et de gestionnaires. Il suffit de considérer la longueur du générique d'un long métrage (et même d'un court métrage !) pour s'en convaincre. Évidemment, l'apport de tous ces participants à la facture finale d'un film n'a pas la même ampleur ni la même reconnaissance. Une question inévitable se pose dès lors : face à l'œuvre et devant son indéniable caractère collectif, qui est légalement l'auteur du film ? Pour répondre à cette première question, il faudra bien sûr distinguer le (ou les) créateur(s) reconnu(s) de l'œuvre du propriétaire du négatif original du film (le plus souvent le producteur du film). En s'interrogeant sur tous ces aspects, on constate que les historiens, théoriciens et critiques de cinéma n'ont pas toujours eu la même opinion que les cinéastes, les juristes ou les producteurs de films. Nous tenterons dans les lignes qui suivent d'éclaircir leurs points de vue respectifs.

respectifs), présentés sur la couverture selon l'ordre alphabétique : Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy, Vincent Pinel. Notons en terminant que les noms des auteurs de la préface et de la postface n'apparaissent pas sur la couverture du livre.

4. I. JARVIE, *Movies and Society*, New York, Basic Books, 1970, p. 23. Au début de ce chapitre, Jarvie souligne le caractère collectif et industriel de l'art cinématographique (pp. 25 et suivantes), reprenant ainsi la formulation proposée par l'historien de l'art André Malraux (« Le cinéma est un art [...] ; par ailleurs, le cinéma est une industrie ») : A. MALRAUX, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Gallimard, 1946 (reprise d'un article paru initialement en 1939 dans la revue *Verve*), s.p.
5. H.S. BECKER, *Les mondes de l'art*, coll. « Série Art, histoire, société », Paris, Flammarion, 1988 (1982 pour l'édition américaine), p. 27. C'est d'ailleurs cette phrase centrale qui donne au livre son titre. Sur les questions touchant précisément le cinéma, voir par exemple la page 104.

Selon l'historien du cinéma Jean Mitry, on reconnaît normalement que trois postes peuvent, la plupart du temps, se disputer ou se partager la paternité d'une œuvre cinématographique⁶ : le scénariste (celui qui rédige le récit et parfois les dialogues ou le découpage ou encore qui adapte une œuvre littéraire pour en faire un scénario), le metteur en scène (que l'on désigne aussi comme le réalisateur, qui dirige le tournage proprement dit et coordonne le travail des comédiens)⁷, le producteur (l'administrateur qui finance la production, gère matériellement le tournage et embauche le personnel). Mais ces attributions (évoquées à grands traits), et les limites de leurs fonctions, ont beaucoup varié au cours des ans, comme nous le verrons plus loin, et le statut de l'auteur du film s'en est conséquemment trouvé modifié de façon considérable.

2. L'état de la question : la place de l'auteur

On a parfois l'impression que la notion d'auteur au cinéma a fait l'objet de relativement peu d'écrits. Certains cinéphiles se souviendront sans doute qu'il y eut durant les années 50 en France une mobilisation autour de la « politique des auteurs », voulant faire reconnaître (en termes critiques, et non sur le plan juridique) la contribution essentiellement artistique du metteur en scène, en faisant valoir sa personnalité, l'originalité de son style et l'unité de l'ensemble de sa filmographie à travers des œuvres variées dont il n'était souvent pas le seul scénariste. Les réalisateurs considérés comme des auteurs étaient, par exemple, Fritz Lang, John Ford, Luis Buñuel, Roberto Rossellini, Alfred Hitchcock. À ce propos, le réalisateur et critique français Alexandre Astruc écrivait en 1954, précisément à propos d'Hitchcock, un hommage assez éloquent : « Quand un homme depuis trente ans, et à travers cinquante films, raconte à peu près toujours la même histoire — celle d'une âme aux prises avec le mal — et maintient le long de cette ligne unique le même style [...], l'on se trouve, pour une fois, en face de ce

6. J. MITRY, *Dictionnaire du cinéma*, coll. « Dictionnaire de l'homme du xx^e siècle », Paris, Larousse, p. 23. Voir aussi sur la notion d'auteur, variable selon les pays et les époques, J. MITRY, *Esthétique et psychologie du cinéma — Les structures*, t. 1, Paris, Éditions universitaires, 1963, chap. 1, p. 28. Évidemment, Jean Mitry n'a pas été le premier (ni le dernier) à s'interroger sur cette question.

7. Il est d'ailleurs à noter qu'en anglais le terme réalisateur devient *director* et qu'en allemand on emploie le mot (à consonnance française) *Regisseur*. En français, dans le domaine du cinéma, les termes « directeur » (de production) et « régisseur » désignent d'autres tâches, qui dépendent (et découlent) des choix du réalisateur. Par ailleurs, dans le domaine de l'industrie du disque, on remarquera que l'on emploie habituellement en français le terme « producteur » (tout comme en anglais) pour désigner les tâches pourtant apparentées au travail créatif du réalisateur au cinéma (toutes proportions gardées). Voir à ce sujet le livre de L. DELLI COLLI, *Les métiers du cinéma*, traduction de l'italien par Caecilia Pieri, Paris, Liana Levi, 1986, pp. 9 et suivantes.

qu'il y a après tout de plus rare dans cette industrie : un auteur de films⁸. » Ainsi, l'unité thématique et stylistique de l'ensemble de l'œuvre contribuait à établir la reconnaissance du statut d'auteur à un metteur en scène de cinéma, et ce dispositif de reconnaissance reposait uniquement sur des considérations artistiques personnelles ; autrement dit, l'auteur n'avait pas besoin de s'entourer de la même équipe, du même caméraman, des mêmes acteurs, ni d'ailleurs d'aucune loi particulière, pour assurer la cohérence de son œuvre.

Les études sur le statut de l'auteur au cinéma se sont multipliées en France durant les années 50, et dans la critique anglo-saxonne au début des années 60. Aux États-Unis, le théoricien Andrew Sarris a aussi publié quelques brefs articles sur le statut d'auteur au cinéma et sur la « politique des auteurs » (un concept venu de la France et particulièrement du critique et futur cinéaste François Truffaut), et les textes de Sarris ont souvent été cités par la suite, surtout dans les études de langue anglaise⁹. Enfin, une somme a été publiée sur le sujet : il s'agit du recueil de textes et d'articles de revues spécialisées de cinéma réunis par le chercheur anglais John Caughie sur les théories de l'auteur au cinéma, intitulé *Theories of Authorship*¹⁰. Notons que ce recueil ne comprend toutefois que des textes provenant de critiques ou d'études en histoire du cinéma et laisse en somme peu de place aux aspects juridiques du droit d'auteur au cinéma. En réalité, la notion d'auteur du film, comme plusieurs problèmes reliés au droit en matière de cinéma, n'a jamais occupé une large place au sein des études cinématographiques. Il existe pourtant en France une étonnante quantité d'écrits

8. Article célèbre, fondateur et maintes fois cité de l'écrivain, critique et cinéaste Alexandre Astruc, paru dans un numéro spécial consacré à l'« auteur » Alfred Hitchcock, dans la revue française *Les Cahiers du cinéma* d'octobre 1954, et cité par A. DE BAECQUE, *Les Cahiers du cinéma : histoire d'une revue — Les cahiers à l'assaut du cinéma (1951-1959)*, t. 1, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1991, p. 148. Ce dernier ouvrage contient dans son cinquième chapitre (du premier tome) un bilan très complet de l'apport théorique de la « politique des auteurs » à l'histoire du cinéma (et aux études cinématographiques en général). Dans une perspective plus théorique, voir aussi l'article de J.-L. BAUDRY, « Auteur et sujet analysable », dans F. BARAT et J. FARGES (dir.), *L'effet cinéma*, coll. « Ça-Cinéma », Paris, Éditions Albatros, 1978, n° 8, p. 51.

9. Voir surtout les premiers articles de Andrew SARRIS sur le sujet : « Notes on the Auteur Theory in 1962 », (hiver 1962-1963) 27 *Film Culture* 6-7. Citons également « The American Cinema », (printemps 1963) 28 *Film Culture*, et aussi « Preminger's Two Periods », (été 1965) 3, *Film Comment* 12-16. On est frappé aujourd'hui encore de constater à quel point Sarris s'inspirait largement des articles parus dans la revue *Les Cahiers du cinéma* entre 1954 et 1960.

10. Voir l'anthologie d'articles par une trentaine de théoriciens et de critiques de films (dont Andrew Sarris) : J. CAUGHIE (dir.), *Theories of Authorship — A Reader*, Londres, Routledge and Kegan Paul with the BFI, British Film Institute Readers in Film Studies, 1981, 316 p.

relativement méconnus sur le sujet, dont une revue spécialisée (*Film échange*, malheureusement disparue)¹¹ et même plusieurs thèses de doctorat portant précisément sur des aspects juridiques du cinéma, comme celle d'Andrzej Ruszkowski, consacrée à l'« œuvre cinématographique et les droits d'auteur », soutenue en 1935, et celle d'Étienne Daburon, intitulée « Le réalisateur de l'œuvre cinématographique », publiée en 1961¹². Pourtant, les études juridiques sur le cinéma permettent de porter à la connaissance des chercheurs en études cinématographiques des travaux rigoureux touchant des aspects rarement abordés de façon systématique au sein des études cinématographiques, par exemple la censure, la conservation et la diffusion des films anciens et récents, la restauration et la réédition des œuvres de l'époque du muet, ainsi que de nombreux autres aspects¹³.

3. Trois essais historiques sur l'auteur au cinéma

L'ouvrage sur lequel nous nous penchons maintenant se compose de cinq textes, de longueur inégale, sur la notion d'auteur et sur le droit d'auteur au cinéma, autant dans une perspective liée à l'histoire du cinéma

11. La revue française *Film échange* publiait dans son numéro 40, sous la direction de René Thévenet, un index gigantesque (établi par Didier You) des articles parus entre 1978 et 1987, comprenant notamment une multitude de références sur le droit d'auteur et d'autres questions connexes (se référer surtout aux pages 5-8). Voir : D. YOU, « Index général des dix premières années (1978 à 1987) », dans R. THÉVENET (dir.), *Film échange — Études, documentation, bibliographie de l'audiovisuel*, Paris, n° 40, 1987-4.
12. Dans son article, Vincent Pinel mentionne et cite (en pages 102 et 110) ces deux thèses de doctorat, soutenues respectivement aux universités de Lille et de Paris. Pour les commentaires plus complets, voir V. PINEL, « L'entre-deux-guerres. Mais qui est donc l'auteur du film ? », dans J.C. TACCHIELLA et autres, *op. cit.*, note 3, p. 49, à la page 117 (notes 133 et 143). Évidemment d'autres thèses plus récentes portant sur le droit au cinéma ont été publiées en France, par exemple : J. PIVASSET, *Essai sur la signification politique du cinéma — L'exemple français, de la Libération aux événements de Mai 1968*, Paris, Éditions Cujas, 1971, 637 p. Mentionnons également la thèse remarquable de P.J. MAAREK, *Médias et malentendus — Cinéma et communication politique*, coll. « Médiathèque », Paris, Éditions Édilg, 1986, 357 p.
13. On consultera avec profit les actes du colloque « Ciné-mémoire », organisé par M. CIMENT (dir.), *Colloque international d'information Ciné-mémoire (7-9 octobre 1991) — La restauration des couleurs ; la musique et les films muets ; les droits d'auteur dans différents pays*, coll. « Écrits/écrans », série « Colloques », Paris, Institut de formation et d'enseignement pour les métiers de l'image et du son (FÉMIS) et Mission pour l'aménagement du Palais de Tokyo (AMIS), 1992, 178 pages. Du côté américain, signalons par exemple l'importante série de cinq volumes consacrés aux problèmes juridiques, économiques et de mise en marché dans l'industrie du cinéma, sous l'égide de Bruce Austin, professeur associé au Rochester Institute of Technology : B. AUSTIN (dir.), *Current Research in Film : Audiences, Economics, and Law*, Norwood (New Jersey), Ablex Publishing Corporation, 1985, 221 p. Cette excellente série méconnue semble malheureusement s'être limitée à seulement cinq titres.

qu'à une approche précisément juridique proche de l'histoire du droit français. Intitulé *L'auteur du film — Description d'un combat*, il servira de point de départ au présent article. Les trois principaux textes de ce livre sont écrits par d'éminents critiques, écrivains de cinéma, chercheurs et historiens du cinéma (Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy, Vincent Pinel), tous collaborateurs d'une revue qui tient lieu de référence en histoire du cinéma : 1895. *Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma*. Ces trois historiens du cinéma abordent, entre autres sujets, selon une approche historique très rigoureuse et remarquablement bien documentée, des problèmes pouvant intéresser à la fois les juristes, les historiens et les chercheurs en études cinématographiques, et qui touchent la propriété intellectuelle et artistique, la censure, le contrôle des projections destinées au grand public (ou à des auditoires restreints) et les redevances devant normalement être versées par les dirigeants des salles de cinéma aux dépositaires ou aux ayants droit de l'œuvre cinématographique. Les écrits antérieurs de ces trois spécialistes font d'ailleurs depuis longtemps autorité dans le domaine de l'histoire du cinéma.

Conformément au domaine de spécialisation de chacun, Meusy aborde la période des origines (1895-1918), Pinel traite de l'entre-deux-guerres (1919-1939) et Jeancolas consacre son article à la période plus récente (1940-1995), marquée par la reconnaissance graduelle de la contribution essentielle du réalisateur, considéré désormais comme l'un des coauteurs, et parfois même comme le seul auteur en titre d'un film.

Cette partie centrale du livre est précédée d'une préface (dont on retrouve un large extrait en quatrième de couverture) du réalisateur français Jean Charles Tacchella. Finalement, une postface récapitulative de Laurent Heynemann, qui a aussi rassemblé les pièces de l'ouvrage, complète le dossier.

La présentation faite par le cinéaste Jean Charles Tacchella reprend (sans toutefois mentionner la source) plusieurs idées passionnantes que celui-ci avait déjà exposées dans un long bilan publié dans le périodique français *La Revue de la SACD*, éditée sous l'égide de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD)¹⁴. Il rappelle à point nommé deux faits importants, qui pourtant nous semblent aujourd'hui évidents et acquis : d'abord, ce n'est qu'avec la loi du 11 mars 1957 qu'ont cessé en France les coupures arbitraires imposées aux films destinés à être projetés

14. Voir le long article de J.C. TACCHELLA, « Cent ans de cinéma français avec ou sans les pouvoirs publics », (1994) 7 *La revue de la SACD* 15. La SACD est aussi coéditrice de l'ouvrage de J.C. TACCHELLA et autres, *op. cit.*, note 3.

en salles par les censeurs sans l'avis préalable des réalisateurs visés¹⁵. Par ailleurs, on constate à nouveau que les lois varient considérablement d'un pays à l'autre, et Jean Charles Tacchella souligne que la France et les États-Unis ont toujours eu une perception assez divergente quant au statut de l'auteur du film, qui serait chez les Américains, non pas le créateur (réalisateur ou scénariste), comme en France, mais plutôt l'investisseur, c'est-à-dire le producteur du film. Cette divergence fondamentale peut expliquer bien des différends entre les États-Unis et la plupart des autres pays (dont la France, mais aussi le Canada) lorsqu'il s'agit de négocier des sujets aussi différents que le droit moral de l'auteur, la protection des cinémas nationaux ou encore la délicate question de l'exception culturelle. Mais il s'agit là d'un tout autre débat. Signalons, pour mémoire, qu'un colloque portant précisément sur la comparaison de la protection du droit d'auteur au cinéma dans différents pays a eu lieu à Paris en octobre 1991, et que l'événement n'a d'ailleurs pas suffi à épuiser la question¹⁶. Enfin, soulignons qu'un chef monteur français, ayant travaillé autant au cinéma qu'à la télévision, Alain Weber, a consacré tout un livre (et des années de recherches et d'enquêtes) à la seule question des films censurés, mutilés par leurs producteurs sans l'avis des auteurs, ou encore des cas de longs métrages totalement interdits pour les motifs les plus variés, durant près d'un siècle¹⁷.

4. À l'origine du débat : à qui appartient le film ?

Comme le démontre Jean-Jacques Meusy dans le premier article de fond de l'ouvrage *L'auteur du film*, l'évolution de la paternité de l'œuvre a suivi un cours assez irrégulier au fil des ans, et l'on a pu assister à plusieurs coups de théâtre en ce domaine. Nous retracerons ici quelques-unes des étapes décrites beaucoup plus finement dans l'article de Meusy (que nous résumerons succinctement). Même si l'invention officielle du cinéma remonte à 1895, ce n'est qu'en 1913 que le président de la commission de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) réussit à convaincre ses membres de sa position, à savoir que le metteur en scène d'un film

15. Voir J.C. TACCHELLA, « Préface », dans J.C. TACCHELLA et autres, *op. cit.*, note 3, p. 10.

16. Les actes de ce colloque sont particulièrement instructifs et variés, surtout en ce qui concerne le droit d'auteur au cinéma (en France et ailleurs). Voir : M. CIMENT, *op. cit.*, note 13.

17. Voir : A. WEBER, *Ces films que nous ne verrons jamais*, Paris, L'Harmattan, 1995, 302 p. À propos de ce livre, voir notre commentaire laudatif dans Y. LABERGE, « Compte rendu de *Ces films que nous ne verrons jamais* », dans *Communication information*, Montréal, Éditions Saint-Martin, vol. 17, n° 1, printemps 1996, pp. 272-275.

pouvait légitimement en réclamer la paternité, à condition toutefois d'en être également le scénariste¹⁸. Or, cette double fonction de scénariste et de réalisateur n'a pas toujours été d'usage, puisque de nombreux réalisateurs (par exemple Alfred Hitchcock) n'écrivaient jamais leurs scénarios et que par ailleurs bon nombre de scénaristes éminents (le scénariste autrichien Carl Mayer, l'écrivain et scénariste français Jacques Prévert) n'ont jamais mis en scène d'œuvres cinématographiques. En outre, plusieurs scénaristes non-réalisateurs ont écrit tant de scénarios importants pour des cinéastes habiles que l'on pourrait à la limite considérer ces indispensables collaborateurs comme étant à l'origine non seulement de plusieurs œuvres influentes, mais aussi l'inspiration directe d'un mouvement cinématographique ou d'une école esthétique¹⁹. Néanmoins, on ne saurait de nos jours imposer à un réalisateur d'être également le scénariste de ses œuvres pour que celui-ci puisse ensuite en réclamer légitimement la paternité. Somme toute, l'ensemble de ces problèmes déjà présents au début du siècle nous conduit presque inévitablement sur le terrain de l'auteur du film tel qu'il est perçu et décrit par les critiques et historiens du cinéma, comme nous l'avons évoqué brièvement plus haut.

18. J.J. MEUSY, « Genèse d'un métier (1895-1918) », dans J.C. TACCHIELLA et autres, *op. cit.*, note 3, p. 13, aux pages 30 et suivantes. En fait, l'article de Meusy renferme une étonnante énumération de décisions et de résolutions quant à la propriété intellectuelle au cinéma en France. Voir aussi, du même auteur, son article portant sur un thème connexe : « Aux origines de la société cinématographique des auteurs et gens de lettres (SCAGL) : le bluff de Pierre Decourcelle et Eugène Eugenheim », (1995) 19 *1895 Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma* 7.

19. C'est ce qu'affirme le sociologue américain Georges Huaco en conclusion de son livre lorsqu'il souligne que les œuvres les plus influentes de deux des trois plus importants mouvements artistiques et esthétiques de l'histoire du cinéma (l'expressionnisme allemand des années 20 et le néo-réalisme italien des années 40) ont été tournées par plusieurs réalisateurs, mais par seulement quelques scénaristes, comme Carl Mayer (pour les films allemands de Robert Wiene et de Friedrich W. Murnau) et Cesare Zavattini (pour les films italiens de V. De Sica et de G. De Santis). Ces quelques scénaristes au talent exceptionnel ont collaboré aux films de plusieurs réalisateurs, marquant ainsi de façon encore plus personnelle la production d'un grand nombre de films importants. Voir : G.A. HUACO, *The Sociology of the Film Art*, New York, Basic Books Publishers, 1965, p. 211. Il faut cependant préciser, sans vouloir contredire G.A. Huaco sur ce point, que le scénariste italien Cesare Zavattini a certes écrit plus de 100 scénarios, mais que celui-ci a par ailleurs réalisé lui-même cinq films méconnus. Voir aussi, sur l'évolution des mouvements au cinéma, notre commentaire laudatif du livre de G. HENNEBELLE (dir.), *Les grandes écoles esthétiques*, compte rendu paru dans Y. LABERGE, « Histoire du cinéma », *Communication information*, Montréal, Éditions Saint-Martin, vol. 17, n° 2, décembre 1996, pp. 289-292.

4.1 Les premières années

Durant les deux premières décennies de l'histoire du cinéma, sur lesquelles Jean-Jacques Meusy concentre son étude intitulée « Genèse d'un métier (1895-1918) », celui-ci évoque, du point de vue de la propriété intellectuelle, le caractère ambigu de la projection cinématographique, que l'on pouvait parfois confondre avec une représentation théâtrale, et signale la pratique courante du plagiat au cinéma, surtout en ce qui concerne l'adaptation plus ou moins libre du livre au film²⁰. La limite entre ce que l'on pouvait alors considérer comme une représentation théâtrale et une adaptation cinématographique apparaissait à cette époque comme subtile et difficile à établir. Autrement dit, est-ce que l'adaptation d'une pièce de théâtre sous la forme d'un film muet constituait une nouvelle édition de la pièce originelle, ou seulement une *représentation* de cette œuvre²¹ ? Le problème n'est pas si simple. Comme on le sait, le théâtre se base essentiellement sur le dialogue ; le cinéma muet d'alors en était presque totalement dépourvu, sauf en ayant recours aux intertitres (ces cartons insérés entre deux plans d'une séquence sur lesquels on pouvait lire un texte bref). En d'autres termes, puisque le film est à l'époque du muet exempt de dialogues « sonores » (sauf au moyen d'intertitres), les « adaptations libres » d'œuvres littéraires se répandent au tournant du siècle. De plus, parce que certaines lois françaises sur la propriété de l'œuvre en vigueur à cette époque remontaient en fait au XVIII^e siècle, les juristes contemporains ont dû rapidement se pencher sur ces cas nouveaux produits par l'avènement du cinématographe, comme d'ailleurs à l'occasion de toute nouvelle invention. Déjà, à la suite de la Convention de Berne, révisée en 1908, et après la tenue du Premier Congrès international de cinématographie en septembre 1910, on admet désormais que l'auteur du film est le metteur en scène (on n'employait pas encore le terme « réalisateur ») qui réussit à donner à l'œuvre cinématographique « un caractère personnel et original²² ». Dès 1907, la SACD se préoccupe des redevances de ses membres qui participeraient à des productions filmées, et cet organisme, qui comprend surtout des gens des milieux littéraires, musicaux et de la scène, tente ainsi de recruter de nouveaux adhérents du côté des gens de cinéma. Finalement, un pas est franchi lorsqu'en 1913 on reconnaît officiellement au metteur en scène d'un film le statut d'auteur, mais à condition toutefois que celui-ci soit aussi scénariste du film en question²³. Comme le rappelle Jean-Jacques Meusy, ce ne sera qu'en juin 1948, à Bruxelles, que la Convention de Berne finira par

20. J.J. MEUSY, *loc. cit.*, note 18, 19.

21. *Id.*, 22.

22. *Id.*, 27.

23. *Id.*, 43.

reconnaître « que les films seront rangés de plein droit parmi les œuvres littéraires et artistiques et bénéficieront des droits qui leur sont liés²⁴ ». Mais nous débordons maintenant le cadre historique de ce premier article. Retenons simplement que ce qui semble être un problème définitivement réglé peut à tout moment redevenir un sujet de débat...

4.2 L'entre-deux-guerres

Dans l'étude centrale du livre, intitulée « L'entre-deux-guerres : mais qui est donc l'auteur du film ? », Vincent Pinel met distinctement en évidence ceux qu'il appelle « les trois prétendants » au titre d'auteur du film : le scénariste, le producteur, le réalisateur²⁵. Comme nous l'avons vu plus haut, ce débat sur la paternité du film et sur les recours de l'auteur en titre ne date pas d'hier. L'article de Pinel relate non seulement les querelles entre ces trois prétendants au fil de divers cas typiques, mais il montre aussi le rôle déterminant d'autres partenaires plus ou moins influents : les distributeurs et les diffuseurs (qui cherchaient à maximiser leurs profits en raccourcissant sensiblement la longueur des copies des films en leur possession), les associations d'auteurs-scénaristes et les syndicats de techniciens (qui constituaient des groupes de pression parfois très influents), de la censure étatique (qui contrôlait le contenu et parfois limitait, pour toutes sortes de raisons, la quantité et le contenu des films provenant de l'étranger). En outre, certains distributeurs se donnaient aussi le droit de supprimer dans des films des séquences qu'ils jugeaient trop longues, ou simplement pour raccourcir à leur gré la durée d'un programme (et ainsi augmenter le nombre de séances par journée)²⁶.

L'article de Vincent Pinel relate aussi quelques cas de jurisprudence dignes du coup de théâtre. Toutefois, certains des éléments les plus intéressants de sa contribution (pour le critique ou l'historien du cinéma) se situent dans son évocation des démonstrations de quelques juristes qui ont tenté, témérement, de se prononcer sur la valeur artistique d'une œuvre cinématographique, qui serait, selon M^e Plas, considérée comme un chef-d'œuvre à condition de faire salle comble et serait alors seulement digne d'être respectée dans son intégrité. Autrement, si le film n'attirait plus le public, les producteurs et distributeurs pourraient se permettre de modifier ou de

24. *Id.*, 28.

25. V. PINEL, *loc. cit.*, note 12, 50. Il rejoint ainsi l'affirmation de Mitry sur ce sujet. Voir J. MITRY, *op. cit.*, note 6.

26. V. PINEL, *loc. cit.*, note 12, 80.

raccourcir l'œuvre, qui ne mériterait plus le respect de quiconque²⁷. Évidemment, cette conception douteuse laisse croire que toute tentative de mise en marché à grande échelle d'un nouveau film (fût-il médiocre) serait la seule possibilité d'assurer sa reconnaissance en tant qu'œuvre importante du point de vue artistique ! Si l'argument semble au départ complètement faux, il convient néanmoins de s'interroger sur cette impression spéieuse que l'on rencontre parfois (encore de nos jours !) selon laquelle les films dont on entend le plus parler par la publicité et les critiques sont ceux qui font l'événement et qui obtiennent en conséquence les plus vastes auditoires. Pourtant, les œuvres les plus courues ne sont pas nécessairement les meilleures, et les critères d'appréciation des auditoires et des critiques peuvent varier beaucoup²⁸.

Ces faits proviennent précisément du cas du réalisateur français Jean-Benoît Lévy, qui fit en 1938 un procès à une salle de cinéma parisienne qui projetait une version écourtée de dix-neuf minutes de son film *La mort du cygne*, réalisé et primé l'année précédente, sous prétexte que ce long métrage n'attirait plus les foules comme auparavant ! Dans sa requête, le réalisateur demandait réparation de la part du diffuseur et du producteur de ce film, « afin de les voir condamner au paiement de dommages et intérêts à titre de réparation du préjudice moral et matériel qu'il estimait avoir subi, [puisque] le contrat du réalisateur stipulait qu'aucune modification du film ne pouvait être faite sans son consentement ».

27. M^e Plas, cité par V. PINEL, *loc. cit.*, note 12, 111. Comme nous le verrons plus loin, ces faits proviennent précisément du cas du réalisateur français Jean-Benoît Lévy, relaté aux pages 109-112.

28. I. JARVIE, *op. cit.*, note 4, consacre tout un chapitre (chap. 15, pp. 188 et suivantes) à ce problème de la réception critique des œuvres et de la mesure du succès d'un film par le seul critère du nombre d'entrées. Notons que plusieurs œuvres marquantes de l'histoire du cinéma ont été des échecs commerciaux lors de leur sortie (par exemple le film *Los Olvidados* de Luis Buñuel, qui fut un échec total au Mexique en 1950, mais qui a reçu le Prix de la critique internationale et le Prix de la mise en scène au Festival de Cannes l'année suivante). Voir aussi, sur un cas similaire d'un film qui ne connaît le succès que plus de vingt ans après sa première sortie, notre commentaire du livre de Pierre Guislain sur le film de Jean Renoir, *La règle du jeu*, dans Y. LABERGE, « La règle du jeu », *Communication information*, Montréal, Éditions Saint-Martin, vol. 16, n^o 2, 1995, pp. 235-236. Par ailleurs, la revue américaine *Variety*, qui traite hebdomadairement du monde du spectacle et de l'industrie du cinéma, dresse chaque semaine le bilan des films ayant attiré le plus large auditoire aux États-Unis et au Canada. (Du point de vue des distributeurs de films de Hollywood, le Canada est considéré comme faisant partie du marché intérieur des États-Unis. Sur ce problème particulier, voir le livre de M. PEN-DAKUR, *Canadian Dreams and American control—The Political Economy of the Canadian Film Industry*, coll. « Contemporary Film and Television Series », Toronto, Garamond Press, 1990, 330 p.)

4.3 La période contemporaine

L'article de Jean-Pierre Jeancolas, qui englobe la longue période de 1940 à nos jours, présente également diverses définitions de l'auteur du film. L'intitulé de son article, « Un film de... », marque pertinemment le fait que, durant cette période, on identifie de plus en plus le film à son réalisateur (et moins aux acteurs et actrices qui y participent). On ne dit plus « un film de Jean Gabin », mais plutôt « un film de Jean Renoir ». Pourtant, les remous se succèdent : en 1940, l'Association des auteurs de films (AAF) de France reconnaît à son tour le réalisateur comme l'unique auteur du film²⁹ ; puis, en 1945, la même association relance le débat en mettant en évidence trois fonctions : l'auteur du film serait l'écrivain qui publie l'œuvre d'origine (par exemple un roman, une pièce de théâtre) dont le film serait tiré, ou encore le scénariste, et éventuellement le compositeur de la musique du film³⁰. Contre toute attente, le réalisateur n'était désormais plus considéré comme l'auteur du film ! Les discussions et les pressions associatives reprennent de plus belle ! Finalement, après une dizaine de projets de loi rejetés ou amendés, une loi fondatrice est rédigée en 1957³¹. Peuvent être considérés comme l'un des coauteurs du film : le scénariste, l'adaptateur (du livre au scénario), le dialoguiste (celui qui écrit les répliques à partir de situations données dans le scénario ou le synopsis), le compositeur (de la trame sonore ou des chansons entendues dans le film ou des deux à la fois) et, enfin, le réalisateur³². La lutte fut longue, mais les réalisateurs n'ont plus rien perdu par la suite. La loi de 1985, présentement en vigueur en France, prolonge celle de 1957³³.

4.4 Le cinéma comme phénomène de société

Le livre *L'auteur du film* contient une foule de renseignements, de faits et de sources de documentation auxquelles il serait difficile d'ajouter de nouveaux éléments. L'ouvrage retrace de nombreux cas, procès et retournements, jugements renversés, opinions et croisades, au fil des décennies, à propos de la propriété intellectuelle et du droit d'auteur au cinéma. On constate que plusieurs milieux distincts ont donné lieu à des débats sur le statut de l'auteur au cinéma : au sein même de l'industrie du cinéma (corporations et regroupements associatifs d'auteurs comme la SACD et

29. J.-P. JEANCOLAS, « Un film de ... (1940-1995) », dans J.C. TACCHIELLA et autres, *op. cit.*, note 3, p. 119, à la page 121.

30. *Id.*, 131.

31. *Id.*, 145 et suivantes.

32. *Id.*, 148.

33. *Id.*, 162 et suivantes. Voir aussi les derniers chapitres de J.M. PONTIER, *Le droit du cinéma*, coll. « Que sais-je ? », Paris, PUF, n° 2936, 1995, 128 p.

l'AAF), dans la critique cinématographique spécialisée (dans divers articles de la revue *Cahiers du cinéma*) dans les ouvrages sur le cinéma (de la part de théoriciens, d'historiens ou d'écrivains) et à la cour.

Les trois articles centraux du livre *L'auteur du film — Description d'un combat* tracent donc un bilan assez exhaustif de l'évolution du titre d'auteur au cinéma. Les auteurs respectifs (dans l'ordre chronologique : Meusy, Pinel, Jeancolas) ont rassemblé, avec l'aide précieuse du chercheur Laurent Véray, une étonnante documentation qu'ils analysent respectueusement et dont ils tirent des observations d'un grand intérêt, du point de vue tant juridique qu'historique. Chacun aborde systématiquement un pan de l'histoire du cinéma français, en mettant en évidence les grandes étapes de l'évolution de la définition et de la reconnaissance du statut de l'auteur au cinéma. Si certains critiques spécialisés en histoire du cinéma ont formulé des reproches à cet ouvrage (par exemple dans une recension partielle parue dans la revue française *Cinémathèque*), c'est surtout parce que ce sujet si vaste ne pouvait être totalement raconté et analysé dans un livre si modeste³⁴. Cependant, d'autres études suivront sûrement. C'est à souhaiter.

Notre article a voulu montrer, en prenant comme point de départ l'ouvrage *L'auteur du film*, que cette longue entreprise pour la définition et la reconnaissance du réalisateur de films comme véritable auteur de l'œuvre s'est effectuée parallèlement dans la critique cinématographique et sur le plan institutionnel (ou associatif), puis juridique (ou législatif). Nous avons pu observer, dans cette évocation brossée à grands traits, que les mécanismes d'institutionnalisation et de reconnaissance empruntent des avenues très différentes (par exemple la critique spécialisée, les pressions associatives, les procès et les lois) et parfois incertaines (comme le prouvent les appuis gagnés et perdus tout au long de ces interminables débats) pour parvenir à un but commun. On peut dès lors reconnaître la contribution non négligeable de la critique spécialisée à cette acceptation officielle du réalisateur en tant qu'auteur d'un film. Inversement, des juristes ont même tenté de se prononcer sur la valeur artistique des œuvres, comme nous l'avons souligné non sans amusement. Nous comprenons finalement que si le contenu des récits des films appartient à un imaginaire plus ou moins réel et impalpable, les problèmes juridiques et professionnels liés à l'industrie du cinéma, quant à eux, relèvent du domaine du concret et du matériel.

34. P. AZOUZY, «Compte rendu de trois livres : *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)* de Jean-Jacques Meusy, *Cinquante ans d'industrie cinématographique (1906-1956)*, Archives économiques du Crédit Lyonnais, *L'auteur du film, description d'un combat* de Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy et Vincent Pinel », (1997) 11 *Cinémathèque — Revue trimestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma* 117.

5. D'autres événements et prolongements

Par la répartition des articles de ce livre en trois périodes distinctes, le lecteur peut suivre au fil des décennies l'évolution de ce véritable combat pour la reconnaissance du réalisateur de films, désormais considéré comme l'auteur du film. Il faudrait toutefois réfléchir sur les conséquences indirectes de cette importante valorisation du statut du réalisateur, car celle-ci s'est probablement faite au détriment du scénariste. De nos jours, au cinéma, on dit « un film de tel ou tel réalisateur » sans mentionner le nom du scénariste, alors que, par exemple dans le cas des téléromans québécois, on attribue habituellement la paternité du téléroman au scénariste et non au réalisateur ; ainsi, on dit pour présenter un téléroman qu'il s'agit d'un texte de Victor-Lévy Beaulieu ou d'un texte de Lise Payette, et l'on ne publicise pas ou peu (dans le cas de la télévision) le nom du réalisateur de l'épisode (sauf au générique, évidemment). Ces téléromans populaires sont d'ailleurs souvent réalisés par une équipe de réalisateurs, qui supervisent individuellement mais à tour de rôle des épisodes successifs. On peut d'ailleurs constater un contraste assez étonnant : au lieu du travail d'une équipe de scénaristes plus ou moins anonymes en vue d'alimenter un réalisateur unique et parfois vénéré, comme on l'a souvent vu au cinéma depuis plus d'un demi-siècle, on observe maintenant, mais seulement à la télévision (et peut-être uniquement au Québec), le travail d'un scénariste auteur de téléromans, qui écrit pour une équipe de réalisateurs interchangeables, offrant des épisodes télévisuels dans lesquels transparaissent le style et la personnalité de l'auteur-scénariste (et non plus celle du réalisateur). La télévision serait-elle devenue le site de la revanche des scénaristes sur les réalisateurs sur-estimés ? Le grand cinéaste américain Orson Welles, qui tourna le film *Citizen Kane* en 1941, ne déclarait-il pas jadis que le réalisateur était le personnage le plus sur-estimé, et le scénariste le plus sous-estimé, dans toute l'industrie du cinéma³⁵ ?

6. La transformation et la colorisation des œuvres au cinéma

On constate que de nouveaux litiges s'ajoutent, presque inévitablement, au fil des ans, en matière de droit du cinéma. Depuis les années 80 par exemple, la question de la colorisation des films tournés en noir et blanc pose deux problèmes directement reliés à la question de l'auteur. D'abord, doit-on coloriser les films tournés initialement en noir et blanc puisqu'il est maintenant possible de le faire ? On restaure bien les vieux enregistrements

35. Déclaration de Welles à la Cinémathèque française le 25 février 1982, reprise dans un documentaire sur l'événement : « Orson Welles à la Cinémathèque » (1982), moyen métrage produit par la Cinémathèque française, Paris.

de disques 78 tours pour rééditer des performances inoubliables, mais techniquement limitées, en format laser, sans trop se poser de questions éthiques. Comme on le sait, on peut désormais rendre en couleurs des films que l'on ne pouvait à l'époque tourner autrement qu'en noir en blanc. En a-t-on le droit, le devoir ? De plus, à qui revient la décision d'autoriser ou d'interdire cette opération ? Peut-on ranger ces transformations dans la catégorie des restaurations et de la rénovation de l'œuvre (tout comme on « repeint » les toiles de grands maîtres datant de la Renaissance pour leur rendre leur apparence originelle) ? Encore une fois, la question de la propriété de l'œuvre devient centrale. Pour alimenter ce débat, le réalisateur américain Woody Allen (qui a volontairement tourné en noir et blanc certains de ses meilleurs films, comme *Manhattan* en 1979, *Stardust Memories* en 1980, *Zelig* en 1983, *Broadway Danny Rose* en 1984) s'est prononcé contre la colorisation des films tournés en noir et blanc au moment de la télédiffusion en 1987 d'une version artificiellement colorée du film *Asphalt Jungle* du réalisateur américain John Huston sur une chaîne française³⁶. Il importe de statuer afin de déterminer, dans ce cas, qui demeure propriétaire de l'œuvre et qui pourra autoriser ou non cette transformation : le producteur, le réalisateur, le scénariste, ou leurs ayants droit ? Qu'advient-il lorsque l'une de ces personnes est décédée ? Et comme pour compliquer le débat, un autre expert en éthique, le philosophe James O. Young, professeur à l'Université de Victoria au Canada, affirme que la colorisation des films originellement tournés en noir en blanc ne constitue pas en soi une atteinte à la liberté d'expression du créateur, puisque selon lui, « la modification d'une œuvre d'art ne limite pas toujours la liberté d'expression de l'artiste³⁷ ». De plus, tant que des copies en noir et blanc subsistent, le créateur pourra toujours s'y référer en ignorant celles qui ont subi une colorisation. Évidemment, le débat reste ouvert...

Par ailleurs, pour prendre un autre exemple de la transformation d'un film tourné en noir et blanc, le cas de la colorisation du film muet *Métropolis* en 1984 cachait également, en plus d'un travail contestable du point de vue esthétique et éthique, des modifications importantes quant au contenu, au

36. Voir l'article du réalisateur W. ALLEN, « Vraies couleurs », (1990) 348 *Positif*—*Revue de cinéma* 13-15. (La version originale américaine de cet article a été initialement publiée dans le journal *New York Review of Books*, vol. 34, n° 13, 13 août 1987, p. 38.)

37. Voir : J.O. YOUNG, « A Defense of Colorisation », dans D.E.W. FENNER (dir.), *Ethics and the Arts—An Anthology*, coll. « Garland Studies in Applied Ethics », t. 5, New York, Garland Publishing, 1995, p. 166.

respect du nombre de plans et à l'intégrité du montage initial de l'œuvre³⁸. Ce film allemand, sorti initialement en 1927 et réalisé par l'un des plus importants cinéastes de toute l'histoire du cinéma, Fritz Lang, a été « rénové » et produit par un producteur américain, Giorgio Moroder, qui a acquis les droits de l'œuvre, pour ensuite la diffuser à grande échelle avec une nouvelle trame musicale de chansons rock qu'il avait lui-même composée.

Conclusion

En somme, pour revenir à l'ouvrage qui a servi de point de départ à notre article, on peut retenir que le créateur doit constamment faire face à une foule de contraintes. D'ailleurs, la conclusion de *L'auteur du film — Description d'un combat* reprend deux préoccupations récurrentes dans tout le livre : la confrontation et l'exception culturelle. Comme l'explique Laurent Heynemann, dans un bref article qui clôt ce livre, la reconnaissance du statut du réalisateur en France ne s'est faite qu'au prix de chauds débats, de luttes, de représentations et de multiples interventions auprès de syndicats et de l'État français. De plus, la prédominance toujours grandissante des produits hollywoodiens en France peut être perçue comme une menace pour l'industrie cinématographique européenne, car la hausse de la fréquentation et des profits des salles qui présentent surtout ces productions américaines se fait au détriment de la production filmique de chaque petit pays et de la spécificité culturelle de chaque nation³⁹.

Comme nous venons de l'évoquer brièvement, la question du droit d'auteur dans le domaine du cinéma et de l'image en général semble poser des problèmes délicats et propices aux multiples interprétations, comme l'a expliqué le rédacteur en chef de la *Revue internationale du droit d'auteur*

38. Voir notre article, qui démontre que la version colorée de ce film a donné lieu à de subtiles et nombreuses modifications et retranchements (plans, images, intertitres) quant au contenu même de l'œuvre originelle : Y. LABERGE, « Une mémoire filmique défaillante : oublis et plans manquants dans la version sonorisée (1984) du film *Métropolis* (1927) de Fritz Lang », dans B. FLEURY-VILATTE (dir.), *Mémoire d'images, Champs visuels Revue interdisciplinaire de recherches sur l'image*, n° 4, Paris, Éditions L'Harmattan, février 1997, pp. 135-146.

39. Voir à ce sujet les chiffres étonnants sur l'augmentation constante de la place occupée l'an dernier par les productions hollywoodiennes en France, dans les résultats publiés par l'hebdomadaire corporatif *Écran Total Hebdo* : P. SUQUET, « L'Union européenne a représenté 22 % des recettes des majors en 1996 », *Écran Total Hebdo [de Paris] — L'hebdomadaire de tous les professionnels de l'audiovisuel et du multimédia*, 28 mai 1997, p. 20.

(*RIDA*), Yves Gaubiac⁴⁰. Plusieurs problèmes peuvent survenir. Ainsi, la paternité d'une photo tirée d'un long métrage revient-elle au photographe, au réalisateur, au producteur ? De plus, qu'advient-il lorsque telle photo tirée d'un film sera utilisée commercialement et hors de son contexte, non pas pour promouvoir le film dont celle-ci est tirée, mais sous forme de citation⁴¹ ? Décidément, le cinéma donne prétexte à toutes les aventures possibles, et la réalité dépasse souvent la fiction⁴².

40. Y. GAUBIAC, « La liberté de citer une œuvre de l'esprit », (1997) 171 *Revue internationale du droit d'auteur (RIDA)* 3, 11 et 15.

41. Voir : *id.*, 69 (note 48).

42. Le lecteur intéressé par des prolongements synthétiques pourra consulter l'article concis sur le droit d'auteur de J.P. FROUARD, « Droit d'auteur », dans J.L. PASSEK (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1991, pp. 204-205. On trouvera également un complément plus général et relativement récent dans le livre de J.M. PONTIER, *op. cit.*, note 33.